

«сдвинутой», «смещенной» реальности и гипербола, и монолог, и другие свойственные Маяковскому средства поэтики. Изуродованный тотальной бездуховностью мир в «гимнах» не сильно отличается от художественного пространства трагедии «Владимир Маяковский» и ранней лирики поэта. Можно говорить лишь о продиктованном сатирическими задачами смещении акцентов, но не о коренном изменении подхода к действительности, о котором пишут некоторые исследователи.

Таким образом, разнородность и разноплановость сатирических гимнов Маяковского не позволяет говорить о них как о целостном жанровом образовании. Думается, что предпочтительнее рассматривать сатирический гимн как метажанровую модель, а конкретные гимны как ее типологические разновидности, анализ которых заслуживает пристального исследовательского взгляда.

1. Субботин А. С. Маяковский сквозь призму жанра. М., 1986.

2. Перцов В. О. Маяковский: Жизнь и творчество. 1893–1917. М., 1969.

Л. Которча

г. Иази (Румыния)

Достоевский в культурной памяти авангарда

Теперь
начать о Крученых главу бы,
да
страшно:
завоев журнальная знать...
Глядишь — и читатель пойдет на убыль,
жаль:
о Крученых надо бы знать!

Н. Асеев. На чорта нам стихи.

На первый взгляд, кажется бессмысленным говорить о культурной памяти, когда речь идет об авангарде. Но уже было установлено, что нельзя обсуждать отношение авангарда к культурной традиции только по его декларациям, манифестам и программам. Правда, здесь в агрессивных и решительных выражениях утверждается разрыв авангарда с про-

шлым культуры. Это принято считать одним из определяющих элементов духа авангарда, но посмотрим, так ли обстоит дело в его творческой практике. Между прочим, относиться отрицательно к традиции – значит все же считаться с нею. Тем более, этот факт на виду в русском авангарде, для которого возврат к прошлому отождествляется с постижением той сущности жизни и действительности, к которой стремились все участники этого явления в России. Если в высказываниях творческих принципов и программ преобладает коллективный дух, то в конкретной реализации отношений с отрицаемой традицией всякий художник поступает по-своему. В статье «Непрерывность в срыве. Гоголь и Хлебников» мы уже касались этого вопроса, принимая во внимание фигуру интереснейшего русского кубофутуриста – Велимира Хлебникова – и его связь с классиком, который, правда, никогда не включается в ряд художников, отвергаемых авангардом. Вообще, в отличие от других классиков, для футуристов Гоголь представлялся моделью видения «мира навыворот» или «игры в аду» и свободного построения образа и текста.

Воспринимая его именно таким образом, Алексей Крученых совершил переход от авангарда к постмодернизму в своей поэме 1942–1944 годов «Слово о подвигах Гоголя», которой была посвящена наша работа «От авангарда к постмодернизму (А. Крученых, “Слово о подвигах Гоголя”)». Читая не только эту поэму Крученых, но и другие его сочинения, замечаешь, что возвратом к традиции является и его отношение к Достоевскому.

Первое, что мы должны иметь в виду, когда говорим о данном вопросе, – это то, что Достоевский не был исключен из ряда авторов, которых предлагалось «сбросить с парохода современности». И, как признается позже Крученых, именно ему принадлежала главная роль в инициативе перечисления отвергнутых писателей и художников: «Помню, я предложил: “Выбросить Толстого, Достоевского, Пушкина”. Маяковский добавил: “С парохода современности”» [1, с. 52]. Но связь футуриста с автором «Идиота» не сводится к этому программному отрицанию. Во-первых, она высказывается у Крученых раньше вышеназванного манифеста и даже раньше утверждения авангарда в России как художественного движения, имеющего свою программу. Во-вторых, эта связь осложняется, утончается и принимает разные аспекты на протяжении всей его литературной деятельности, которая длилась до семидесятых годов прошлого столетия.

В период 1907–1909 годов Крученых пишет ряд статей и коротких прозаических текстов, в которых уже объявляются вопросы и позиции,

вызванные его отрицательным отношением к насыщению культурной жизни времени мистико-религиозной проблематикой, атмосферой безнадёжности и пессимизма и маньеризмом. В выяснении и выражении этих позиций тем или другим образом личности Льва Толстого и Достоевского служили отправным моментом. Так, среди ранних его текстов находятся прозаическое произведение «Право на преступление», которое сам автор оценивает как «что-то достоевистое» [1, с. 45], и «Заблудившееся добро» (о Льве Толстом). Как можно видеть из самих этих заглавий, Крученых интересуется подходом великих предшественников к вопросам морали и психологии. И делает он это, с одной стороны, чтобы уловить состояние своего времени, в котором царят пустота и бездуховность, с другой стороны, чтобы утверждать свое право на полное отрицание («преступление») такого мира и на предложение нового, еще не ясно видимого. В такой же стилистический ряд отрицания и шаржирования включаются карикатуры, которые он создает в этот период и которые пока рекомендуют его более как рисовальщика и живописца, чем как писателя. Знакомство с братьями Бурлюками на Украине в 1907 году произошло именно на художественной выставке, но позже, в 1912 году, через Давида Бурлюка, встреча с Маяковским, Каменским и Хлебниковым выдвинула на первый план литературную и теоретическую деятельность Крученых. Та же встреча придала его известному на весь Херсонес инстинкту «нахальства» и непослушания сознательное, программное выражение. Знакомство, особенно с Хлебниковым, произвело поворот от вышеуказанных вопросов содержания художественного творчества к вопросу о его сущности, инструментах и модальности реализации. При рассмотрении этих проблем, как признаются все участники движения кубофутуризма, основную роль сыграла модель жизни и творчества Николая Васильевича Гоголя, но из вдохновлявших их писателей звучало и имя Достоевского.

Так, в выяснении и выражении футуристического принципа «творческой одержимости» и «моментальности», который противопоставляется принципу «мастерства» как долгого полирования произведения, Достоевский, предпочитавший рвать свои рукописи и заново писать свои сочинения, когда он чувствовал, что написанное совсем не то, о чем он думал, служил кубофутуристам убедительным примером. В связи с этим Крученых писал о своей книжке 1913 года «Чорт и речетворцы» в мемуарных страницах «Знакомство с Бурлюками, Маяковским и Хлебниковым. Первые выступления»: «Например, я рисовал испуг мещанина перед творческой одержимостью. Как ему быть, скажем, с экстатическим Достоевским?» [1, с. 60]. Атрибут «одержимость» принимает здесь

значение доверия своему первичному импульсу, когда суть мироздания видится художником моментально и цельно во «вспышке» видения. Ментальность сочетается со «случайностью» или «свободой личного случая», как выражаются авторы предисловия к «Садку судей» (1914). Это один из центральных принципов эстетики авангарда, который, в его понимании, должен действовать на всех уровнях творчества – на уровне вдохновения, текстуализации видения и восприятия: «Чтоб писалось и смотрелось во мгновение ока! (забвение, разучивание). <...> Чтоб писалось туго и читалось туго» [2]. При этом невнимание Достоевского к стилю и культивирование «экстатичности», то есть расположение своих произведений и своего стиля вне «лимитов» и нормативности, приобретали свое значение, когда кубофутуристы объявляли войну «здравому смыслу» и «хорошему вкусу» [3]. В связи с этим, в письме к Шемшурину 1915 года А. Крученых напоминает эксплицитно Достоевского, включая в проблематику существенный вопрос поэтики великого романиста: «Достоевский рвал неудачно написанные романы и писал заново – достигалась реальность формы. Как писать, так и читать надо мгновенно» [4]. Понятие «реальность формы», о котором говорится здесь, соприкасается не только с «фантастическим реализмом», о котором упоминает не раз и которому стремится дать теоретическое определение автор «Преступления и наказания», но и с проблемой футуристической «зауми». Через эту проблему открывается путь как к формальному, так и к смысловому и мировоззренческому контексту творчества Достоевского, к которому новаторы начала XX века относятся как к родственному, когда признают себя «во власти новых тем: ненужность, бессмысленность, тайна властной ничтожности» [5].

Может быть, менее всего ожидаешь сочетания зауми и имени Достоевского. И все же это чудо происходит, да еще создано оно самым радикальным отрицателем традиции и самым постоянным из теоретиков и практиков заумного языка – Алексеем Крученых. Но удивление исчезает, когда читаешь, что футурист трактует проблему зауми не только как «отражение мужественной души сегодняшнего дня» [3], но и считаясь с «жизнью бессознательного» [6] и с «взаимоотношением сил жизни» [7]. Более всего чувствуешь, что Достоевский не забыт, когда Крученых говорит о необходимости художника дать «образцы еще не вполне определившиеся (в нем или вовне)» и когда в «Декларации заумного языка» (1921) в ряд сил жизни включаются «религиозный экстаз, мистика, любовь» [8]. Что касается первого из этих требований, достаточно напомнить тот факт, что Достоевского интересуют человек и человечество именно в станов-

лении, а не в законченности, чтобы понять, почему мы считаем, что Крученых почти дословно выражает этот мировоззренческий и поэтический принцип великого романиста, ясно проявляющийся во всем его творчестве. Для убедительной иллюстрации приведем пример из последней части «Подростка», из которого узнаем, что Достоевский, как и футуристы, находился в поиске выражения не только «текущего типа», но и хаоса вообще: «Уже множество таких, несомненно родовых семейств русских с неудержимою силою проходят массами в семейства случайные (s. a.) и сливаются с ним в общем беспорядке и хаосе. <...> Да и типы эти, во всяком случае – еще дело текущее, а потому и не могут быть художественно законченными. <...> Но что делать, однако ж, писателю..., одержимому тоской по текущему? Угадывать и... ошибаться. <...> Были бы искренни, несмотря на всю их хаотичность и случайность» [9, т. 8, с. 625]. В этих признаниях романиста выделяется своей новизной и парадоксальностью понятие «текущий тип», которое требует специального углубленного рассмотрения. В настоящей же работе мы анализируем идеи «незаконченности» и «угадывания», которые прямо отсылают к проблематике зауми, как она ставится Крученых в «Декларации заумного языка»: «К заумному языку прибегают: а) когда художник дает образы еще не вполне определившиеся (в нем или вовне), б) когда не хотят назвать предмет, а только намекнуть – заумная характеристика» [8]. «Намек» здесь приобретает такое же значение, как и «угадывание» у Достоевского, когда понятие «заумная характеристика» включается в семантическую сферу «четырёхугольной души» и «заумного значения слова»: «когда не хотят назвать предмет, а только намекнуть – заумная характеристика: он какой-то этакий, у него четырёхугольная душа, – здесь обычное слово в заумном значении» [8]. Когда он объясняет понятие «заумное значение» слова, Крученых имеет в виду возрождение через заумную речь настоящего художественного произведения, «заумного пра-образа» [8], архетипического. К заумным праобразам относятся произведение как целое и, как мы уже видели, «моментальное», и особенно «выдуманное имена» как концентрат образа и произведения. Среди последних находим имена «Свидригайлов» и «Карамазов», своей «загадочностью» зауми противопоставляющиеся именам аллегорическим, таким как Правдин и Глупышкин – с ясной и определенной значимостью.

Угадыванием и гаданием испытываются в равной мере глубина образа мира, его архетип и судьба гадателя. Искать неосуществившееся – значит, как говорит Достоевский, быть во власти «тоски одержимости», то есть переживать испуг перед незнакомым, но и радоваться поиску и

угадыванию этого же незнакомого, выиграть и проиграть. В этом смысловом контексте Крученых напоминает Германа из «Пиковой дамы». Сближением имен «Германия» и «Германн» в статье «О войне. I. Германн и Германия» Крученых, с одной стороны, комментирует реальную историческую ситуацию Второй мировой войны, с другой стороны, подходит к смыслу понятий «бездущная корректность» и «убийца». Как мы знаем, эти идеи Достоевский развивал особенно в своем «Игроке» и в слове, произносимом им в Москве при открытии памятника Пушкину. Сливая воедино обе ситуации в упомянутом произведении, футурист предлагает, так сказать, негативную сторону авантюры игры, которую он синтезирует в выражении «бросился в авантюру беспроигрышного выигрыша, сулившего куш, “мировое господство”» [10].

Другую сторону игры-авантюры он выявляет, думая о Достоевском не только как о писателе, но и как о человеке. Как мы знаем, великий романист жил как игрок, с максимальной открытостью и душевным горением в ипостаси и человека, и художника. Имея в виду эту ситуацию, Крученых придает игре другой смысл, во всяком случае, другие нюансы по сравнению с образом «Германия-Германн». Так, по его мнению, в образе Достоевского с максимальной силой выражается ипостась человека, «проигравшего» свою мечту о богатстве или о существовании без нужды, а также ипостась художника, победившего время своим творчеством. Поэма Крученых «Игрок (М[аяковском]у)» (1945) развивает мотив игры и игрока именно по линии смысла испытания лимита и утверждения маргинальности и случайности как центра нового начала XX века: «Игрок! / Нутром узнай / коварный ритм – / и напролом, / рискни, / громи / усталый / мир. / Вокзал. / рулетка. кутерьма – / Там Достоевский / брюки проиграл, / и там – Полина, / сверх-роман... / <...> рвал банк, / На карту смело – / весь лимит!» [11].

Это – образ «игры в аду», которая становится настоящей моделью мира и творчества и этим предлагается определяющим признаком настоящего художника. Конкретизируя эту мысль, в период 1940–1942 годов Крученых пишет стихотворения «Анне Ахматовой», «Муза» или «Пускай смелей встречаются цитаты», в которых перечисление имен в литературном и биографическом семантическом контексте и употребление цитаты как первичного литературного поэтического материала предлагаются в качестве приемов построения нового коварного ритма времени: «Пускай смелей встречаются цитаты, / абзацы кстати и некстати, – / у нас сегодня / карнавал и праздник. / Пусть сгинут разом супостаты / и критики-кастраты / навек, / чтоб мир не знал муры, / заботы и боязни» [11].

Как видно, литературоведческая интенция автора проскальзывает из-под поэтического текста – явление, которое более отчетливо видно и в цикле 1942 года «Стихи Борису Пастернаку» (вещь, которая во многом приближается к постмодернистскому творчеству). Здесь персонажами становятся сами Крученых, Борис Пастернак, Анна Ахматова, Николай Асеев и другие литературные деятели эпохи. Но тот факт, что в цикле особо выделяется секвенция, посвященная Достоевскому и его женским образам, внушает мысль, что его значение шире и глубже картины исторического и литературного настоящего. Через имена женских персонажей романиста, «гаданием», как говорит автор, отмечается «первое рождение Незнакомки» в русской жизни и в русской литературе: «Борис, ты помнишь, – / мы гадали об именах и судьбах... / Три надменные сестры Епанчины – / генеральские дочери в “Идиоте” / Александра, Аделаида и Аглаида – / навеки обидели / Анастасию Барашкову (воскресную жертву), / обкарнав у нее А., / превратив королеву в девку гулящую, / Настю, – / первое рождение Незнакомки / в петербургских чуланах-туманах, / в вуалях пурги. / Она тоже, в тоске и горе, – / в упругих шелках ресторанов, / но бледная насквозь – / пила шампанское, с великим мечтателем / Львом Мышкиным / и кабацким семинаристом, / – черная роза утонула в бокале / “золотого, как небо, “Аи”. / На именинах, в оранжереях / и на вокзалах, / дошла до темного склепа / до ледяного лезвия ножа – / зашелкнулся круг – / выпила напоследок / полыни полный ковш, / и Лев превратился в мышь» [11].

Вышецитированный текст Крученых, как и целый цикл «Стихов к Борису Пастернаку», стоит особого анализа – семантического, внутри- и интертекстуального. Пока скажем лишь, что поддержанная гаданием, то есть игрой на именах и судьбах, цитированием чужих текстов, перечислением собственных имен персонажей романов Достоевского и поиском их поэтической типологии в соотнесении с Незнакомкой Блока, тематическая линия создателя-игрока ведет к другому направлению. Это линия трагического превращения мира царственности человека, мира «королевы», в мир хаоса и падения, мир «девки гулящей». Основателем и мастером ее выражения в русской литературе считается Достоевский, имя которого, наряду с именем Гоголя, становится для Крученых моделью абсолютного создателя, сознающего свое положение участника «игры в аду» и занимающего в исполнении этой игры свое почетное место наряду с новаторами XX века. Вот как отрицание превращается в самое интимное принятие чтением «изнутри», основанным на самых неожиданных и непредвиденных приемах. Этим доказывается еще раз, что писатели вос-

принимают творчество друг друга, идя по другим нитям произведения, чем обыкновенный читатель. А. Крученых – и об этом свидетельствуют довольно многие окружавшие его люди – был одним из самых проницательных и свободных читателей как классической, так и новой русской литературы.

-
1. См.: *Крученых А.* Знакомство с Бурлюками, Маяковским и Хлебниковым. Первые выступления // Из литературного наследия Крученых. Berkeley, 1999.
 2. См.: Слово как таковое. 1913 г. // Литературные манифесты: От символизма до «Октября» / сост. Н. Л. Бродский и Н. П. Сидоров. Москва, 2001.
 3. См.: Пощечина общественному вкусу // Литературные манифесты...
 4. *Крученых А.* Письмо от авг. 1915 г.: Из переписки с Шемшуриным 1915–1917 // Из литературного наследия Крученых.
 5. См.: Предисловие к книге «Садок судей» // Там же.
 6. *Крученых А.* Письмо Шемшурину от 29.09.1915 г.: Из переписки с Шемшуриным // Из литературного наследия Крученых.
 7. Программа на афише выступлений будетлян 1914–1915 гг. // Из литературного наследия Крученых.
 8. См.: *Крученых А.* Декларация заумного языка. 1921 г. // Из литературного наследия Крученых.
 9. См.: *Достоевский Ф. М.* Подросток // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 10 т. М, 1957. Т. 8.
 10. *Крученых А.* О войне. I. Герман и Германия // Из литературного наследия Крученых.
 11. См.: *Крученых А.* Игрок (М[аяковском]у) // Из литературного наследия Крученых.

Н. В. Налегач
г. Кемерово

Смыслообразующие возможности жанровой игры в «Тихих песнях» и «Кипарисовом ларце» И. Анненского

Почти все лирическое наследие И. Анненского уместается в две поэтические книги «Тихие песни» (1904) и «Кипарисовый ларец» (1910), в которых явно воплотились процессы циклизации, повлиявшие на оформление этой новой жанровой формы. Обосновавший на рубеже веков новый принцип составления стихов в книги В. Я. Брюсов сравнивал его